

Härtegrade der Lyrik: Georg Trakl und Günter Eich von Laura Cheie (Wien/Temeswar)

Spätestens mit dem Expressionismus wurde der Wunsch nach Intensität in der Literatur im allgemeinen und in der Lyrik im besonderen zum Schlagwort, in der Hoffnung einer Neubelebung der Dichtung durch das Erzeugen von dramatischer Spannung in Bild und Form. Die Intensität erfuhr am offensichtlichsten dort ihre Verwirklichung, wo die Sprache zum berühmten Schrei stilisiert wurde. Aber auch in der stilleren Klage machte sie sich auf subtilere Weise, in der dunkel-kühnen Metaphorik z.B., bemerkbar. In meinem Buch, *Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia*¹, habe ich zu zeigen versucht, daß eine besondere Art von Intensität bereits im obsessiv gesteuerten Modus des Imaginierens, der poetischen Einbildungskraft nicht nur präsent, sondern vor allem äußerst fruchtbar ist. Mir schien es wichtig in bezug auf das künstlerische Schaffen das hervorzuheben, was die Psychoanalyse verkennt, Künstler aber wie Max Ernst und Salvador Dali erkannt und beschrieben haben, nämlich daß Obsessionen nicht unbedingt und ausschließlich traumatische Erlebnisse chiffrieren müssen, ja noch mehr, daß obsessive Inhalte für manchen Dichter weniger relevant sind als der obsessive Modus selbst, mit Matrix-Vorstellungen zu arbeiten, um aus diesen neue Bildkonstellationen entwickeln zu können. Denn im obsessiven Modus der Imagination werden ursprüngliche, oft schemenhafte Vorstellungen mit besonderer Intensität bewahrt und als bildgenerierende Matrix instrumentalisiert. Hier soll es aber nicht um diese Form von psychisch-kreativer Intensität gehen, sondern um jene der ungewöhnlichen Härte neuerer Lyrik, genauer ihrer hart gefügten und lakonischen Sprache.

Zu einer hart gefügten Sprache fand die deutsche Dichtung zunächst mit Klopstocks „wiedererfundenen“ antiken Metren: dem Hexameter und dem elegischen Distichon, die auf starken Mittelzäsuren, auf kühnen Wortgefügen und einer einzigartig verschlungenen Syntax basieren. Durch Goethe, Schiller und vor allem Hölderlin wurden bekanntlich diese Metren zu Bausteinen und Merkmalen der sogenannten Hochstildichtung, einer Poesie der 'harten Fügung'. Norberth von Hellingrath kam Anfang des 20. Jahrhunderts in einer Dissertation zu Hölderlins Pindar-Übersetzungen als erster über die 'harte Fügung' dieser herben Lyrik zu sprechen.² Die harte Fügung erzeugt nach Hellingrath eine besondere Spannung, weil sie die Worte so verbindet, daß das einzelne Wort – durch eine verdrehte Syntax, die gegen die glatten, logischen Zusammenhänge bewegt wird, z.B. in der Form der Anakoluthe, der Ellipsen und aller möglichen überraschenden Inversionen – hervorgehoben und vom Hörer intensiver erlebt wird. Diese Dichtung der harten Fügung mag, im Vergleich zu jener der glatten Fügung in der traditionellen Reimdichtung, dunkler sein, dafür aber ist sie expressiver, laut Hellingrath, und das gerade in ihrer dissonanten, an Bruch, Pause und Kontrapunkt orientierten Logik und Lautgestalt. Georg Trakl hatte in dieser Hinsicht, der Poetik der harten Fügung, von Hölderlin gelernt und vor allem in der mittleren und späten Lyrik mit dieser herben Sprache auf eigene Art gearbeitet. Und zwar nicht nur weil er das hohe expressive Potential der antiken Metren erkannte, sondern auch aus einem modernen

synästhetischen Gefühl für die lyrische Sprache heraus. Was Letzteres bedeuten könnte, haben Alfred Doppler und Walter Methlagl anhand der Musik gezeigt, nämlich, daß Trakl Musik und Musikformen nicht nur thematisiert, sondern musikalische Strukturen, wie z.B. jene der Sonate, sprachlich rekonstruiert: „Synästhetisch ist bei Trakl neben einzelnen Metaphern in besonderer Weise die Struktur der Gedichte, wodurch der Sprache ihre Alltagsbedeutung dergestalt entzogen wird, daß Sprache gegen ihre pragmatische Intention in Sprachmusik sich wandelt“, bemerkt Alfred Doppler.³ ‘Sprachmusik’ bedeutet nun nicht allein Sprachmagie, sondern die Orientierung der poetischen Sprache an musikalischen Strukturen, an der ‘Grammatik’ einer Sonate oder dem Konsonanz und Dissonanz gleichwertig nebeneinanderstellenden Baugesetz der Musik Schönbergs.⁴

Synästhetisch ist bei Trakl die Struktur der Gedichte aber auch, weil körperliche Bewegungen auf den Rhythmus übertragen werden, z.B. das blinde Tasten, um so ein intensiveres Gefühl für die sprachliche Dynamik und Kontur zu gewinnen und als Voraussetzung, unter anderem, auch für das Schreiben einer härteren Lyrik.

Hans Esselborn analysiert in seinem 1981 erschienenen Trakl-Buch „die Konstituierung des Rhythmus durch die Körperbewegung“⁵ innerhalb einer szenischen, also dramatisch aufgebauten lyrischen Sprache. Der von Brecht theoretisierte ‘gestische Rhythmus’, der keinen überlieferten metrischen Schemata mehr gehorcht, sondern seine eigenen gestisch inspirierten Kadenzen setzt, wird schon bei Trakl zum Prinzip neuen lyrischen Sprechens. Er verhalf dem Dichter zu dem ihn auszeichnenden Ausdruck, indem er Sprachmaterie und die dadurch entstehende Bildlichkeit aus einer dominanten Bewegung heraus artikulierte. So haben laut Esselborn die Gedichte der frühen Dichtung, in denen vor allem zyklische Bewegungen vorkommen, einen kreisenden Rhythmus und eine vom natürlichen Kreislauf beherrschte Bildlichkeit; die Gedichte der mittleren Phase, wo das Neigen, Fallen, Sinken dominieren, weisen einen fallenden Rhythmus und eine zeitlich final eingestellte Bildlichkeit auf. Während die Gedichte der letzten Periode, jene der heftigen Bewegungen, durch einen gebrochenen, hektischeren Rhythmus und eine von Kampf und Auseinandersetzungen dramatisch markierte Bildlichkeit gekennzeichnet sind. Soweit Esselborn.

Doch hat diese körpersprachlich inspirierte Metrik bei Trakl tiefere poetologische Wurzeln. Das Schreiben aus der Bewegung ist nicht nur an der Oberfläche der Endfassungen ablesbar, sondern steckt schon in den untersten Schichten des Traklschen Palimpsests, dort wo das Suchen nach Bild und Rhythmus beginnt. Und es scheint so, als stünde am Anfang des Traklschen Dichtens das Tasten, genauer das blinde Tasten – eine ver-rückte Bewegung, insofern sie einer krankhaften empirischen Gestik nachempfunden ist. Das dürfte nun bei einer so intensiv bildlichen Poesie als höchst unwahrscheinlich erscheinen, auch wenn Blinde und Blindsein explizit im Text der Endfassungen erwähnt werden (vgl. *Drei Blicke in einen Opal*, *Gesang zur Nacht*, *Psalm*, *Sebastian im Traum*, *Helian*, *Im Dorf*, *Untergang*, usw.). Trotzdem läßt sich eine poetologisch gemeinte Blindheit mehrfach belegen, die wiederum sehr plastisch von

der Art und Weise spricht, wie ein Dichter eine eigene Welt poetisch ertasten kann. Wir wollen das im folgenden unter textlichen Beweis stellen.

Im Gedichtentwurf *Wo an schwarzen Mauern...* beschreibt Trakl auf einer ersten Textstufe scheinbar eine Geste empirischer Blindheit:

Da der Finger des Blinden
Seinen traurigen Zeichen folgt.

Dem folgt aber die Vision eines schönen, im Dunkel erscheinenden Menschen:

Wenn er leise Arme und Beine bewegt,
In purpurnen Höhlen langsam die Augen rollen

eine Matrix-Vorstellung des späteren *Helian*. Liest man die Verse zusammen, so entpuppt sich die einer empirischen Blindheit nachgezeichnete Geste als eine magische, die innere Vision beschwörende Gebärde. Weitere Überarbeitungen dieser Zeilen bestätigen diese Annahme. Auf der zweiten Textstufe ist es „der magische Finger des Blinden“ der „Seinen erloschenen / heiteren Zeichen folgt“. Der Blinde wird zum Magier, sein Tasten nach Zeichen zur Beschwörungsgebärde. Das Bild entwickelt sich allmählich aus empirischen Zusammenhängen heraus, bleibt aber durch die auch weiterhin bestehende haptische Bewegung dieser Ursprungsgestik verbunden. Über das Beiwort „erloschen“ eröffnet sich die Möglichkeit einer weiteren Variation des „Bildes“, die von den „erloschenen Zeichen“ zu den „erloschenen Sternen“, den nicht mehr leuchtenden (Sternen-) Zeichen führt. Dem Variantenapparat entnehmen wir folgende Änderungsschritte:

- I. Wenn der magische Finger des Blinden
Seinen erloschenen Zeichen folgt.
- II. Wenn der magische Finger des Blinden seine Zeichen sucht.
- III. Wenn der magische Finger des Blinden Sternen folgt.
- IV. Leise folgt der magische Finger des Blinden
Seinen erloschenen Sternen.

Auf der letzten Variationsstufe dieses Entwurfes wird dem Tasten das Antastbare zwar völlig entzogen und die blinde Geste zu einer hellseherischen Beschwörungsgebärde entwickelt, doch bleibt im Ausdruck der Verweis auf ein spezifisches Berührungserlebnis erhalten. Das andere, visionäre und der Sinnlichkeit entrückte Sehen geschieht hier nicht beispielsweise durch ein inneres Auge, sondern durch den „sehenden“ Finger. Es ist nicht mehr die sinnlich wahrnehmende Hand eines – im üblichen Sinne des Wortes – Blinden, auch wenn „der magische Finger“ entfernt noch daran erinnert, es ist vielmehr eine paradoxerweise abstrakt wahrnehmende Hand. Man könnte von einer ‘kühnen Metapher’ sprechen. Das Bild legt in seiner Entwicklung, jenseits seiner Rückbindung

an empirisches Verhalten und der Stilisierung zu einer magischen Beschwörungsgeste, die Annahme einer poetologischen Chiffre nahe.

Über die poetologisch eingesetzte Blindheit wird mit der Stringenz eines empirisch Erblindeten zu einer neuen, privaten Welt gefunden. Blindheit signalisiert somit, daß diese private Welt nicht der poetologischen Willkür, sondern einer zwingenden Notwendigkeit entsprungen ist. Es ist ein Zustand, der zum Wiederaufbau der Welt nötig. Wichtig werden dem plötzlich Erblindeten vor allem die suchende Bewegung im Raum, das ertasten von Grenzen und Körpern entlang ihren Konturen (siehe z.B. das Gedicht *An die Schwester*). Bewegungen wollen in diesem Zustand neu erlernt werden und private Zusammenhänge stellen sich ein. 'Sehende' Finger steigern die Empfindlichkeit für Formen, damit auch das sinnlich-poetische Formgefühl. Die magischen Finger des Dichters verstehen es, abstrakte Formen zu ertasten, Zeichen und Sternen zu folgen und so auch die Vision des schönen Menschen zu beschwören.

Dazu sei noch das allmähliche Vorantasten an eine rhythmische Kontur mit unterschwellig haptischen Qualitäten kurz erwähnt und erläutert. Esselborn weist schon auf eine zunehmende Verhärtung des Rhythmus hin, deutet diese aber als Ausdruck einer „krisenhafte(n) Veränderung der Tradition bei Trakl“⁶ auf dem Wege zu einer szenischen, betont pantomimischen Sprache. Berücksichtigt man aber die poetologische Blindheitsthematik in der Traklschen Dichtung und insbesondere die Orientierung dieser an der blinden Gestik, am Tasten, dann sind die Härten im Rhythmus nicht nur rein poetisch zu verstehen, etwa als sprachrhythmische Experimente, ja als notwendige metrische Unzulänglichkeiten einer lyrisch noch im Werden begriffenen Sprache, sondern man könnte ihnen ebenfalls eine sinnlich-poetische Qualität unterstellen, die den reifen Rhythmen, genauso wie den frühen, inhärent ist – die Eigenschaft des ins Poetische umgesetzten Taktilen. Greifen wir zurück auf jene drei strukturierenden, von Esselborn zu Recht gebärdensprachlich gedeuteten, rhythmischen Bewegungen: der kreisenden, fallenden und gebrochenen – sie sind nicht nur poetischer Niederschlag einer körperlichen Bewegungsspur, sondern alternieren auch ‚glatte‘ mit ‚harten‘ Fügungen, einen weicheren, melodischen Rhythmus mit einem spröden, dissonant komponierten. Verfolgt man diese Dichtung entlang ihrer dominanten rhythmischen Entwicklungsachse, so wird bald deutlich, daß die in sich geschlossene rhythmische Kontur der frühen Phase in der mittleren Zeit zu einem offenen melodischen Bogen bricht. Zäsuren werden prägnanter gesetzt und die Bruchstellen im Rhythmus durch die sich herausbildende konzentrierte und paradoxe Metaphorik zunehmend erhärtet. Das Gedicht beginnt, mit Rilke gesprochen, „gleichsam auf seine Pausen aufgebaut“⁷ zu sein. Auch bildlich vermehren sich die Aussagen von Zerbrochenem. Es gibt wohl Härten, aber noch keine ausgesprochene Härte des Rhythmus wie in der späten Lyrik, wo schon das Schriftbild auf eine besondere Dichte und Härte von Bild und Rhythmus verweist. Die Pausen werden steiler, langatmige Verse, die in der mittleren Zeit noch auseinanderbrechende, harte Stellen melodisch überspielen konnten, werden fragmentiert und manchmal durch gewaltige Umstellungen intensiv bewegt:

Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergossne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
(*Grodek*)

In *Grodek* gibt es zwar keine dem antiken oder hölderlinschen Muster entsprechenden regelmäßigen Versmaße, dafür gibt es aber die harte Fügung einer verschlungenen Syntax, die sehr wohl dem griechischen Hexameter oder den Distichen charakteristisch ist und die hier von Trakl zur Steigerung der Dramatik dieses (Kampf-)Bildes eingearbeitet wird. Dadurch wird eine regelrechte Tektonik des Textes sichtbar, die ebenfalls 'hart', durch einen vorläufigen sentenzartigen Schluß zur Ruhe kommt: „Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.“

Spannung und somit Härte sind bei Trakl ebenfalls durch das rhythmische Widerspiel von syntaktischer Gliederung und Versgrenze zu finden. Vor allem in der Spätlyrik verstärkt, wie Dieter Breuer meint, der kurze Vers diesen Effekt „bis zur rhythmischen Hervorhebung jedes Ausdrucks“⁸, z.B. im Gedicht *Der Schlaf*:

Fremdling! Dein verlormer Schatten
Im Abendrot,
Ein finsterer Korsar
Im salzigen Meer der Trübsal.
Aufflattern weiße Vögel am Nachtsaum
Ueber stürzenden Städten
Von Stahl.

Daß in der Kürze nicht nur die bittere und ironische Würze liegt, sondern auch eine expressive Härte, sollte Trakl im Ansatz, später dann Günter Eich in vollem Maße erfahren. Für den jungen Günter Eich, der sich selbst 1965 als einen „verspätete(n) Expressionist(en) und Naturlyriker“ bezeichnet hatte, ist Trakls Dichtung in Bild und Ton bis ins kleinste Detail Vorbildlich. Sehr deutlich lassen sich in den frühen Gedichten typische Trakl-Bilder erkennen: „der blaue Herbst, der nachmittags an die Scheiben klopft“, Nächte voll „öder Sterne“ (*Verse an vielen Abenden*) oder „Mond und bittere Sterne“, die „jemand“ aus der Flut fischt (*Ägyptische Plastik*) – eine Allegorie, die an Trakls bei weitem bildkräftigeres Gedicht *Ruh und Schweigen* erinnert, usw. Auch die dunkle Semantik der Konjunktion „oder“ scheint bei Eich in *Verse an vielen Abenden* Trakl nachempfunden zu sein (siehe *Sebastian im Traum*) und ganz deutlich auch der pathetische Ausruf der Klage: „O mein anderer Leib! Im Augenblick des Todes / versteinten alle Dinge.“ (*Erinnerung an mich selbst*). Sogar die 'harte Fügung', wie auch das Widerspiel von syntaktischer Gliederung und Versgrenze, wird z.B. in einem Gedicht versucht, dessen Titel, *Verse an einen Toten*, an Trakls *An einen Frühverstorbenen* erinnert: „Hingehalten das Ohr / in die Musik“. Daß auch Hölderlin in der ersten Schaffensperiode

Eich stillschweigend mitgedacht wurde, zeigt allerdings offen, doch nun auch ironisch, ein Gedicht des sogenannten Kahlschlags, mit dem herausfordernden Titel *Latrine*, aus dem Band *Abgelegene Gehöfte*, 1948. In diesem Gedicht läßt Eich „Hölderlin“ auf „Urin“ reimen: „Irr mir im Ohre schallen / Verse von Hölderlin. / In schneeiger Reinheit spiegeln / Wolken sich im Urin.“ Implizit ist es dadurch ein Abschiedsgedicht, in dem sich Eich von einer Poesie zu trennen versucht, die vor allem nach den Greueln des Zweiten Weltkrieges in ihrer realitätsfernen Erhabenheit als überholt, ja gefährlich, weil die Realität verkennend, empfunden wurde. Stattdessen sollte man eine von falscher Schönheit kahlgeschlagene Lyrik schreiben, wobei Eich allerdings das einsame Beispiel dafür wurde. Zu einem richtigen Kahlschlag reichen aber die neuen Inhalte nicht, wenn die Form nicht auch radikal verändert wird. Sogar das berühmte Gedicht *Inventur* hat noch einen klar erkennbaren alternierenden Rhythmus, wie in der tradierten liedartigen Reimdichtung, es hat Spuren von Reim und weist Harmonisierungsversuche durch Alliterationen und Assonanzen auf, wie in der von Kahlschlag-Anhängern heftig bekämpften Poesie. 1947 will Eich zwar keine Verschönerung des Daseins mehr in der Dichtung, keine Dekoration, sondern Genauigkeit, wird das aber erst in den 60er Jahren, in den Bänden *Zu den Akten* (1964) und *Anlässe und Steingärten* (1966) konsequent einlösen können und zwar nach der Hinwendung zur Kürze, zu einer ironischen Lakonik als auszeichnendes Stilmittel eines komplexeren Kahlschlags. Diese Art von Lakonik wird die deutsche Dichtung auf einen bis dahin, mit Ausnahme eventuell des späten Brecht, nie gekannten lyrischen Härtegrad bringen.

Wie das konkret von Eich dichterisch umgesetzt wurde, soll hier, exemplarisch, am Gedicht *Ode an die Natur* veranschaulicht werden. Doch zuvor sollen noch zwei Reden Eichs erwähnt werden, die einiges über den theoretisch-poetologischen Stellenwert der Blindheit im Schaffen Eichs auszusagen haben. 1953 meint Eich in einer *Rede vor den Kriegsblinden*: „die blinde Hand, die voller Liebe eine Blume ertastet, sieht sie besser als das Auge, das ganze Gärten gleichzeitig registriert“.⁹ Drei Jahre später, 1956, bezeichnet Eich sich selbst als einen „taubstumm Blinde(n)“¹⁰, der sich nur mühsam in der Realität zu orientieren versucht. Es ist eine der wichtigsten Reden Eichs, *Der Schriftsteller vor der Realität*, an deren Ende der Verfasser folgendes Geständnis macht: „In jeder gelungenen Zeile höre ich den Stock des Blinden klopfen, der anzeigt: Ich bin auf festem Boden“.¹¹ Keine abstrakt abtastende Hand mehr, wie bei Trakl, sondern der blind klopfende Stock wird nun eingesetzt, um ein besseres Gefühl nicht nur für die Realität, sondern auch für die sie ausdrückende dichterische Sprache zu gewinnen. Und wenn es sich bei Trakl um eine sanft auseinanderbrechende Realität handelte, die in spannungsgeladenen Metaphern und harten, aus antiken Metren abgeleiteten Fügungen zum Ausdruck kommt, so geht es bei Eich um eine „zementierte“ Wirklichkeit, der Eich bewußt die konzise und kühle Sprache der Lakonik entgegensetzt, wie im Gedicht *Ode an die Natur* aus dem Band *Anlässe und Steingärten*.

Günter Eich reagierte auf eine in den 60er Jahren hitzige Debatte um das lange und kurze Gedicht mit einem ironischen Zyklus von kurzer und Kürzest-Lyrik, mit dem Titel *Lange Gedichte*, im oben bereits zitierten Gedichtband *Anlässe und Steingärten*,

erschienen 1966.¹² Das Gedicht *Ode an die Natur* ist Teil dieses mit der stillen Energie und dem verborgenen Sprengstoff der ironischen Lakonik geladenen Zyklus'. Hier der kurze und befremdende Text der Endfassung:

Wir haben unseren Verdacht
gegen Forelle, Winter
und Fallgeschwindigkeit.

In der ursprünglichen Fassung war das Gedicht länger und expliziter:

Ich habe meinen Verdacht
vor (Holunder und) Forelle (
vor Sommer) und Winter
und vor der Fallgeschwindigkeit.

(Ich will mit Menschen leben.
Noch ihr schrecklichstes Wort
ist besser als die Sprache der Schöpfung.)

Ich will leben
ohne Einverständnis.

Dem ursprünglichen Naturlyriker der Trakl-Schule ist die Natur suspekt geworden. Allerdings ist in *Anlässe und Steingärten* der mißtrauische Blick auf die Natur und die Verweigerung des Einverständnisses mit ihr das Ende einer Entwicklung, die schon in *Botschaften des Regens* ansetzt.¹³ Die Natur birgt den Tod in sich, in der „Sprache der Schöpfung“ drückt sich eine absurde Zeitlichkeit aus, die der Autor auch in seiner frühen Lyrik beklagt. Nichts Neues also diesbezüglich, die ursprüngliche mehr oder weniger leise Klage darüber erfährt aber durch die lakonische Verwandlung ihres Ausdrucks eine andere, zunächst be- und verfremdende Stringenz. Lakonisch bedeutet hier nicht nur eine extreme Verkürzung der Aussage auf einen Dreizeiler, dessen Inhalt in frappierendem Kontrast zu einem doppelten Titel, des Gedichts und des Zyklus, steht, sondern auch eine drastische Veränderung des Tons. Nichts an dem schroffen, abrupten Ton und der sentenzhaften Alltäglichkeit der Wortwahl in der Eichschen *Ode* läßt noch die von Goethe, Schiller oder Hölderlin tradierte Hochstildichtung erkennen. Hier wird kein Loblied auf die Natur, kein pathetischer Hymnus über die Ergriffenheit des Ichs angesichts natürlicher Phänomene mehr angestimmt. Kürze soll nicht mehr, wie etwa in Hölderlins „epigrammatischen Oden“ Kennzeichen für Erhabenheit sein oder auch für jene gesteigerte Dramatik des Untergangs bei Trakl, sondern eventuell, wie Knörriich meint, ein Ausdruck der Ernüchterung.¹⁴ Eichs *Ode* scheint demonstrativ kurz und ebenso demonstrativ trivial wie die unpersönliche Schlußfolgerung einer aufmerksam betriebenen Untersuchung zu sein, die auf möglichst überzeugende Objektivität aus ist.

Präzision, das Gedicht als Präzisierung einer Erfahrung, soll nach Eich in der Lyrik angestrebt werden.¹⁵ Daher auch das Definieren mancher Dichtungen über mathematische und logische Begriffe, wie „trigonometrische Punkte“, „Formeln“ oder „Definitionen“, daher die Faszination vor Formen des Exakten und Konzisen. Jedoch wird auch deren Vermögen, die Welt zu erfassen, relativiert und schließlich ad absurdum geführt. Ein später (Maulwurf-)Text aus dem Jahre 1972 thematisiert das „Addieren“ als eine Rechnungsart, die dem lyrischen Ich „nicht liegt“, weil die derart gleich-gültig zusammengezählte Welt als allgemein und das Prinzip ihrer Zusammenstellung als „fast gemein“ entlarvt wird. Eich wird gerade das suspekt, was die Moderne, von Nietzsche bis Einstein, emphatisch entdeckte und feierte: die Relationen, die Verhältnisse der Dinge, Lebewesen und Ideen zueinander, die Bezüge, welche die Welt oder, mit Eich gesprochen, die Schöpfung bestimmten. So ist für ihn nicht nur das mathematische Addieren unsinnig und daher verwerflich, sondern schon früher, im Jahre 1964, die Konjunktion ‘und’:

Und
macht die Welt begreiflich:
Der Schlieffenplan
und
eine Klingelanlage für Scheintote.
(in *Anlässe und Steingärten*)

Das ‘und’ gibt vor, Zusammenhänge begreifbar zu machen, manipuliert aber das Verstehen, täuscht Zusammenhänge vor, verändert durch das Erwecken der Erwartung von Stimmigkeit die Wahrnehmung. Im lakonischen Kurzscluß der Form und im trockenen apodiktischen Ton wird die Leistung des ‘und’ verfremdet, ironisiert, als sinnlos gedeutet. Deswegen könnte auch das ‘und’ in der *Ode an die Natur* lediglich ironisch die Welt begreifbar machen, d.h. eigentlich dem Leser einen absurd wirkenden Denkauftrag geben. Denn worin soll der verdächtige gemeinsame Nenner von Forellen, Winter *und* Fallgeschwindigkeit liegen? Und dazu noch in einem Gedicht, das, laut Titel, die Natur zu loben vorgibt, in welchem stattdessen aber von einem unpersönlich-autoritären „wir“ ihre Tierwelt, die Jahreszeiten und physikalischen Gesetze angezweifelt werden. Die Naturlyrik der *Langen Gedichte* wurde von einem Teil der Forschung in Beziehung gesetzt zu Brechts Mahnungen aus den Gedichten *An die Nachgeborenen* und *Schlechte Zeit für Lyrik* gegenüber der Naturdichtung.¹⁶ Andere sahen darin weniger Kritik als vielmehr einen paradoxen Ausdruck fernöstlicher Weisheit.¹⁷ Kritik oder Meditation? Bevor man aber auf externe Modelle zurückgreift, müßte man sich die zwei größeren Text-Einheiten, jene der Textgeschichte und jene des Zyklus’ zu dem dieses Gedicht gehört eingehender vergegenwärtigen. Die ursprüngliche Fassung des Gedichts beinhaltet in der ersten Strophe schon die Endfassung plus minimale Variationen: „Holunder“ zu „Forelle“ und „Sommer“ zu „Winter“. Die Variationen dehnen den Verdacht auch auf die Flora aus und lassen ihn schließlich als quasi allumfassend

erscheinen, einen Verdacht gegen Tier- und Pflanzenwelt, den jahreszeitlichen Ablauf und die physikalischen Gesetze, nach denen die gesamte Schöpfung funktioniert. Die zweite Strophe bringt, nach der negativen, verweigernden Geste der ersten, eine entschieden positive, affirmative: „Ich will mit Menschen leben“, die, im Unterschied zur ersten, dieses Mal begründet wird: „Noch ihr schrecklichstes Wort / ist besser als die Sprache der Schöpfung.“ Bekanntlich definierte Eich 1956 Wirklichkeit als Sprache, so daß sich in der „Sprache der Schöpfung“ zugleich ihre Wirklichkeit ausdrückt.¹⁸ Das läßt nun den Rückschluß zu, daß die „Schöpfung“ suspekt geworden ist, da ihre „Sprache“ schrecklicher sei als jene des Menschen. Wobei Eich zu dieser Zeit auch die Sprache des Menschen als eine höchst kritisierbare ansah. In seiner Büchner-Preis-Rede 1959 hatte Eich gerade die 'schreckliche' Sprache der Menschen als eine der Manipulation, der vorgefaßten und aufgezwungenen Antworten bloßgestellt.

Von der Dichtung erhoffte sich Eich eine Gegensprache zu jener der Macht. Sie müsse exakt sein, da das Vage nur zur Verharmlosung und Verdrängung dienen könne, meint der Dichter 1959. Sie, die Sprache der Dichtung, müsse ebenfalls überraschen, erschrecken und zugleich unwiderleglich sein, die Kraft haben, „Einverständnis zu erwecken“¹⁹, aber auch jene, Einverständnis zu kritisieren, in Frage zu stellen, wo es unreflektiert erscheint. 1962 zählt er in einer Aufzeichnung auch das Schweigen zu dieser neuen Sprache hinzu: „Ich muß also schreiben, daß die Worte das Schweigen einschließen, d.h. es muß zwischen den Zeilen ebensoviel geschehen wie in den Zeilen.“²⁰ Das kann für einen kritischen, engagierten Diskurs befremdlich klingen. Doch Ende der 60er Jahre kommt Eich mehrmals erläuternd auf dieses Schweigen zurück. Die verschwiegenere Sprache sei zugleich eine karge, stenogrammartig verkürzte, die jedem rhetorischen Schmuck, wie malende Adjektive, entsagt²¹ und sich schließlich ins Nichtvernünftige, Anarchische hineinbewegt, um der Manipulation durch die Macht zu entkommen.²² Die lakonische Sprache der Dichtung kann somit zugleich eine absurde sein, um dadurch Kritik, Verneinung, Nichteinverständnis und Flexibilität zu signalisieren.²³ Es ist eine harte aber semantisch äußerst bewegliche Sprache, die vor 'Zementierungen', vor Klischees schützen soll. Zugleich ist es eine Sprache „gegen das Einverständnis mit der Welt, nicht nur mit dem Gesellschaftlichen, sondern auch mit den Dingen der Schöpfung, die ich also ablehne“²⁴, schreibt Eich 1967. Und begründet: „Ich bin in diesem Sinne auch gegen das Nichtänderbare“.²⁵ Zum Nichtänderbaren gehört für den späten Eich auch die Natur. 1971 schreibt der frühere Naturdichter: „Heute akzeptiere ich die Natur nicht mehr: wenn sie auch unabänderlich ist. Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöpfung“²⁶ und das wohl wissend, daß die Opposition gegen das Establishment der Schöpfung wenig Sinn haben kann. Wenig Sinn für die Schöpfung selbst, nicht aber für den über sie meditierenden und sich durch diese Meditation verändernden Menschen. Denn das „Nichtmehreinverstandensein“, das auch in der Erstfassung der *Ode an die Natur* quasi als Schlußfolgerung erscheint, ist zwar eine Verneinung der natürlich-unabänderlichen, grausam-klischeehaften Ordnung der Schöpfung, der der Mensch machtlos ausgeliefert ist, zugleich aber eine feste, sogar aggressiv klingende Entscheidung²⁷ für Flexibilität im Denken, für ein Denken in

Alternativmodellen. Suspekt ist also die Sprache der Natur, weil sie als unabänderlich empfunden wird, ihr Establishment zementierter als die Sprache des Menschen. Sie wirkt dadurch 'schrecklicher', angsterregender als jene des menschlichen Geschlechts. Gegen ihre schreckliche Wirklichkeit setzt Eich seine neue Sprache ein: kurz, genau, überraschend, erschreckend und von einer harten Objektivität. Unwiderleglich wird sie erst durch eine weitere Verkürzung auf die ursprüngliche erste Strophe. Denn zum Einspruch fehlt dem Leser der Grund. Er wird schließlich nur mit einer apodiktisch angeführten Schlußfolgerung, einer sentenzhaften Antwort konfrontiert, die durch den starken Kontrast zum Titel Fragen aufwirft und auch starke Wertungen provoziert.

Das gehört aber auch allgemein zum Charakter des Lakonischen, wie Urs Meyer zu berichten weiß: „Die Sprechhaltung des Lakonismus tritt vorzugsweise im Modus der (schlagfertigen) Antwort auf. [...] Immer ist die lakonische Phrase aber durch scheinbare Wertungsneutralität gekennzeichnet, der Sachverhalt wird als neutraler dargestellt, obgleich er gewöhnlich starke Wertungen provoziert. Lakonik ist die versprachlichte Gelassenheit.“²⁸ Gelassenheit kann aber bei Eich eher als sprachliche Maske, die gerade durch die karge lakonische Form erzielt wird, gesehen werden. Die dazu notwendige 'Unterkühlung' der Rede erreicht Eich erst in der Endfassung, durch die Reduktion des Textes auf die erste Strophe der ursprünglichen Fassung und vor allem durch das Streichen der emotional geladenen Option für den Menschen und gegen die Natur.

Lakonik galt schon in der Antike als Ausdruck des verhaltenen Gefühls und somit des reifen Alters. So unterscheidet z.B. Quintilian in der *Ausbildung des Redners* zwischen der wortreichen Rhetorik der Jugend und dem knappen Stil der Alten.²⁹ Gepflegt in den philosophisch-literarischen Formen der Apophtegmata, Gnomen, Epigramme entwickelte sich der Lakonismus zu einem würdevollen und weisen Stil des scharfsinnigen Intellekts bis ins 19. Jahrhundert. Im 19. und 20. Jahrhundert setzten sich vor allem die reflexiven Gattungen des Aphorismus und des Haiku als Modelle für die Dichtung durch, was den unsentimentalen, abstrakten oder objektiven Charakter lakonischer Poesie noch mehr betonte. So ist es nicht befremdlich, daß z.B. Gero von Wilpert den Lakonismus als eine „kurzbündige und treffende, dabei objektiv-unbeteiligte Sprechweise“³⁰ definierte. Die lakonische Dichtung wäre somit, in moderner Sicht, eine kühle, gelassene Gehirnlyrik. Doch ist sie das tatsächlich? Karl Krolow schon traute dieser Gelassenheit in der deutschen Lakonik nicht, und das aus gutem Grund. In seinem Essay *Über das Lakonische in der modernen Lyrik* betrachtet Krolow die deutsche Poesie als „ein Produkt der Strapaze, der überanstrengten Sensibilität“³¹, die „bei uns aus einer Abwehr heraus und also in einer neuen Anstrengung geschaffen [wird und] betont anti-poetisch in einem verbissenen Sinne [ist]“.³² Es gehört also viel Gefühl dazu, eine Form zu schaffen, „die in zunehmendem Maße Gefühle drosselt“.³³ Die Gelassenheit der trocken-lakonischen Form ist laut Krolow ein Produkt der Verbissenheit, der Reizung. Eichs *Ode an die Natur* bezeugt das in ihrer ersten Fassung. Sie ist jener unterdrückte Schrei, den Krolow beim französischen Dichter Michaux z.B. entdeckt.³⁴ Bei Eich ist es der unterdrückte Schrei der Verweigerung des Einverständnisses, den er in der Endfassung endgültig ausschaltet. Doch die Geschichte des Textes zeigt unmißverständlich, daß

hinter der zur Schau gestellten kühlen Intellektualität dieser Gehirnlyrik eine oft vehemente, pathetische Sensibilität steht. Mit der Heftigkeit der Verweigerung in den letzten zwei Strophen der *Ode* bemüht sich Eich eigentlich um jene Unwiderleglichkeit der poetischen Rede, die er dann doch erst durch die Verkürzung oder Lakonisierung des Textes in der Endfassung erzielt. Damit scheint man aber erneut auf einen Widerspruch zu stoßen, denn Eich ist ja jener Dichter, der mit seiner Sprache gegen 'zementierte' – das bedeutet auch unwiderlegliche – Einstellungen, Antworten und (Natur-) Prozesse kämpfte. Wie kann man also effizient manipulative Erstarrung mit poetischer Unwiderleglichkeit aufheben? Die *Langen Gedichte* weisen auf eine ironisch-absurde Travestie hin als Lösung, beginnend schon mit dem Titel des Zyklus. Neuere, vor allem aber alte, konsekrierte Formen der Literatur und Philosophie, wie Ode, Aphorismus oder Syllogismus werden von Eich in diesem Zyklus ironisch-absurd umgedeutet und dadurch, meiner Meinung nach, auch neu belebt. *Zwischenbescheid für bedauernswerte Bäume* heißt ein anderes 'Naturgedicht' dieses Zyklus, in dem Eich deutlich genug die Form des logischen Schlusses, des Syllogismus und zugleich deduktive Sprachklischees der Wissenschaft oder der Verwaltungssprache dekonstruiert³⁵:

Akazien sind ohne Zeitbezug.

Akazien sind soziologisch unerheblich.

Akazien sind keine Akazien.

Oder die Form des Aphorismus in den *Formeln*: „Was ich weiß, geht mich nichts an“.³⁶ In diesem allerdings ernsten Spiel mit den altbekannten und verehrten Gattungen des Denkens, die zugleich aber Wissen oder Erkenntnisse klischeehaft fixieren können, liegt ein Teil des verborgenen Sprengstoffs der ironischen Lakonik Eichs. Auch die *Ode an die Natur* kann, vor dem Hintergrund solcher Relativierungen des tradierten philosophisch-literarischen Establishments, als eine Travestie des antiken Lobliedes gelesen werden. Sie soll, durch die ungewöhnliche Härte ihres Ausdrucks und ihrer semantischen Bezüge, den Weg für ein neues, flexibleres und daher glaubwürdigeres 'Einverständnis' mit der Natur ebnen.

Eichs späte Lyrik neigt dazu, wie an den bereits erwähnten Gedichten des Zyklus *Lange Gedichte* ersichtlich ist, das (metaphorische) Sprachbild, welches bei Trakl noch so präsent ist, daß man erwogen hatte, bei ihm den Begriff 'Bild' statt 'Chiffre' oder 'Metapher' einzuführen³⁷, durch eine sentenzhafte reflexive Äußerung, eine 'Definition' zu ersetzen, eine allerdings ironische. Bei beiden Dichtern erhärtet sich jedoch die Poesie auf dem Weg zu ihrem späteren und reifen Ton, für den beide Lyriker – wie quasi Blinde – ein neues Gefühl für die Sprache entwickelt haben. Bei beiden Dichtern geht dieser Weg über eine durch harte Fügungen und Lakonik strapazierte „Semantik der Form“.³⁸ So kommt es beim späten Trakl zu einer dramatisch-dichten Tektonik der Sprache, bei Eich zu geladenen Konzentraten, die bei dem Leser den Eindruck trockener Härte hinterlassen. Warum mußte aber die der Musik vielleicht am nächsten stehende Kunst, die Lyrik hart werden? Betrachten wir es im Kontext der Epoche, aus demselben

Grund aus dem die 'schönen' Künste Mitte des 19. Jahrhunderts 'häßlich' zu werden begannen, als die tradierte 'Schönheit' zunehmend als falsch, weil überlebt, nicht authentisch und realitätsgetreu, und schließlich auch als inexpressiv empfunden wurde. So mußte, mutatis mutandis, auch Trakl, dem die Welt entzweibrach, der „Wohllaut“ dissonant und hart werden. Um vieles mehr dann auch Eich, dem späten Eich, der es aufgegeben hatte, ja dagegen beehrte, die Schöpfung in dauernder und „zementierter“ Harmonie erfahren zu wollen. Allerdings kann die hart gewordene Poesie, so wie auch die „verhäßlichte“, sanften Wohllaut und lyrische Schönheit neu entwerfen, eine Schönheit, die, auch rhetorisch ungeschminkt und reimlos, tiefgründig und aufwühlend sein kann, wie z.B. jene einer *Einladung zum Jasmintee* bei dem 'stilleren' Lakoniker Reiner Kunze:

Treten Sie ein, legen Sie Ihre
traurigkeit ab, hier
dürfen Sie schweigen.

Anmerkungen

- 1 Laura Cheie: Die Poetik des Obsessiven bei Georg Trakl und George Bacovia, Trakl-Studien, Bd. XXII, Salzburg/Wien 2004.
- 2 Norberth Hellingrath: Pindar-Übertragungen von Hölderlin. In: Ders.: Hölderlin-Vermächtnis, 2. vermehrte Auflage, München 1944, S. 25ff.
- 3 Alfred Doppler: Die Lyrik Georg Trakls. Beiträge zur poetischen Verfahrensweise und zur Wirkungsgeschichte, Wien/Köln/Weimar 1992, S.20.
- 4 Alfred Doppler: Georg Trakls musikalische Sprache und die Diskussion über das Verhältnis von Ton und Wort im Wien der Jahrhundertwende. In: Eugen Thurnher, Walter Weiss, János Szabó und Attila Tamás (Hg.): „Kakanien“. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende, Wien/Budapest 1991, S. 313 - 330.
- 5 Hans Esselborn: Georg Trakl. Die Krise der Erlebenslyrik, Köln/Wien 1981, insbesondere S. 67-73.
- 6 Ebenda, S. 69.
- 7 Brief Rainer Maria Rilkes (8. Februar 1915) an Ludwig von Ficker, abgedruckt in Ludwig von Ficker: Briefwechsel 1914 - 1925, hrsg. von Ignaz Zangerle, Walter Methlagl, Franz Seyr, Anton Unterkircher, Innsbruck 1988, S. 87.
- 8 Dieter Breuer: Deutsche Metrik und Versgeschichte, München ³1994, S. 306.
- 9 Günter Eich: Gesammelte Werke, Bd. IV: Vermischte Schriften. Hrsg. v. Heinz F. Schafroth, Frankfurt am Main 1973, S. 438, im folgenden GW IV zitiert.
- 10 Ebenda, S. 441.
- 11 Ebenda, S. 442.
- 12 In der Eich-Forschung wird zugleich, mit Rücksicht auf Eichs Interesse für die fernasiatische Kultur, die er 1962 auf einer Lesereise auch unmittelbar kennenlernte, auf die Beziehung dieses Zyklus' zum Zen-Buddhismus, zur Zen-Meditation und zum japanischen Haiku verwiesen. Siehe: Yamane Keiko: Asiatische Einflüsse auf Günter Eich, Frankfurt am Main 1983, passim; Sabine Alber: Der Ort im freien Fall. Günter Eichs Maulwürfe im Kontext des Gesamtwerkes, Frankfurt am Main u.a. 1992, S. 77-81. Ich stimme dieser Interpretation der Langen Gedichte teilweise zu. Schon zur Zeit des späten Expressionismus stellte die Entdeckung der japanischen Haiku-Dichtung einen Weg zur Lakonik im Gedicht dar, und Eich bezeichnete sich selbst als einen „verspätete(n) Expressionist(en)“, dazu noch als einen der Sinologie studiert hatte. In Anbetracht aber der allgegenwärtigen, trotz des leisen Tons intensiven Ironie dieses Zyklus' muß man auch von der Idee einer subtilen Auseinandersetzung mit den Gattungsdebatten dieser Zeit ausgehen. Wie viele andere Streitgespräche der 60er Jahre, die vorgefertigte Antworten, Normatives, ästhetische und politische

- Rezepte aufzustellen versuchten, müßte auch dieser Streit um das lange und kurze Gedicht jenen Eich nach der Büchner-Preis-Rede aus dem Jahr 1959 irritiert haben. Seine *Langen Gedichte* könnten somit auch als eine ironische Antwort auf den Unsinn dieser Debatten, die dem Dichter vorschreiben wollte, wie er seine Gedichte zu schreiben hat, interpretiert werden.
- 13 Heinz F. Schafroth: Günter Eich, München 1976, S. 48: „Daß Natur Feindseligkeit bedeutet und nicht mehr lockendes, manchmal irritierendes, aber meist tröstliches Geheimnis, ist die neue Erfahrung des Gedichtbandes *Botschaften des Regens*“.
 - 14 Vgl. Otto Knörrich: Die Ode. In: Ders. (Hg.): Formen der Literatur, 2. überarbeitete Auflage, Stuttgart 1991, S. 278-279 zur Ode in der modernen Literatur: „Dabei geht es immer nur um die Parodierung oder Destruierung der Gattung, um den Widerruf ihrer ideologischen Implikate wie z.B. in der folgenden *Ode an die Natur* von Günter Eich [...]. Die Verdächtigung der Natur, bei deren Anblick dem zeitgenössischen Skeptiker nicht immer geheuer ist, richtet sich gleichermaßen gegen ihre Geschöpfe (und seien sie so harmlos wie die Forelle) wie gegen ihre jahreszeitlichen Abläufe und ihre Gesetze. So kann sie nicht länger Gegenstand einer erhabenen Schreibweise werden, und Kürze ist nicht mehr deren 'anerkanntes Kennzeichen', sondern die formale Alternative dazu: Reduktion, Lakonismus als Ernüchterung.“ Knörrich spricht auf S. 278 von der Auffassung Hölderlins: „Kürze ist ein anerkanntes Kennzeichen der Erhabenheit“.
 - 15 Schon 1949 schreibt Eich: „Entscheidend scheint mir die Genauigkeit. Valéry ist genau und unverständlich, ähnlich wie ein Lehrbuch der Atomphysik.“ GW IV, S. 395. Diese Position nimmt jene der bekannteren Rede *Der Schriftsteller vor der Realität*, aus dem Jahr 1956, vorweg. Dort spricht Eich von Gedichten als „trigonometrischen Punkten“, „Bojen“, „Definitionen“.
 - 16 Z.B. Susanne Müller-Hanpft, die ein Gedicht wie *Vorsicht*: „Die Kastanien blühen. / Ich nehme es zur Kenntnis, / äußere mich aber nicht dazu“, in die Nähe von Brechts Versen: „Was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt.“ und: „In mir streiten sich / Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum / Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers. / Aber nur das zweite / Drängt mich zum Schreibtisch.“ setzt. Susanne Müller-Hanpft: Lyrik und Rezeption. Das Beispiel Günter Eich, München 1972, S. 165-166.
 - 17 Siehe Anm. 12.
 - 18 GW IV, S. 441: „Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen.“ Damit ist nicht nur die Welt der Natur, sondern auch jene des Menschen gemeint. 1959 wird er in seiner Büchner-Preis-Rede die zeitgenössische Wirklichkeit der Menschenwelt als eine der Sprachlenkung kritisieren.
 - 19 GW IV, S. 447.
 - 20 Ebenda, S. 306 f.
 - 21 Ebenda, S. 406 f.
 - 22 Ebenda, S. 408 ff.
 - 23 Ebenda, S. 409: „Ich sehe meine politische Funktion in der Möglichkeit, eine Zementierung zu verhindern. Das scheint mir im politischen Sinne eine wichtige Sache zu sein, daß die Sprache im Fluß bleibt, daß sie nicht für reaktionäre Parolen verwendet werden kann.“
 - 24 Ebenda, S. 410.
 - 25 Ebenda, S. 410.
 - 26 Ebenda, S. 415.
 - 27 Ebenda, S. 415: „Aggression ist mir sympathisch“, schreibt Eich 1971.
 - 28 Urs Meyer: Politische Rhetorik. Theorie, Analyse und Geschichte der Redekunst am Beispiel des Spätaufklärers Johann Gottfried Seume, Paderborn 2001, S. 72 f.
 - 29 Marcus Fabius Quintilianus: Ausbildung eines Redners. Zwölf Bücher, hrsg. und übersetzt v. Helmut Rahn, Zweiter Teil. Buch VII-XII, Darmstadt ³1995, S.559: „Auch der Ton der Beredsamkeit selbst geziemt sich je nach der Person in verschiedener Art: denn für die Alten dürfte ein voller, gehobener, kühner und reich geschmückter Stil nicht so schicklich sein wie ein knapper, milder, gefeilter und dem entsprechender Stil, was Cicero meint, wenn er sagt, seine Rede habe begonnen 'zu ergrauen' [...] Bei jüngeren Leuten nimmt man auch etwas zu Wortreiches und schon fast Gewagtes hin. Dagegen macht sich bei diesen der Vorsatz, dürr, ängstlich und gerafft zu reden, meistens gerade durch die gesuchte strenge Würde abstoßend.“
 - 30 Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart ⁷1989, S. 497.

- 31 Karl Krolow: Über das Lakonische in der modernen Lyrik. In: K. K.: Schattengeflecht, Frankfurt a. M. 1964, S. 86.
- 32 Ebenda, S. 99f.
- 33 Ebenda, S. 103.
- 34 Ebenda, S. 94.
- 35 Es mag sein, daß, wie Kohlroß bestrebt ist zu beweisen, dieses Gedicht von einem neuen Wahrheitsbegriff der Naturlyrik profitiert, den Eich allmählich in seiner späten Dichtung erschließt, hier indem es zeigt wie die Logik der Natur der 'Natur' der Logik, d.h. ihrem abstrakt-formalen Wesen, widerspricht. Doch die Annahme: „Diese Sprache, das Dogmatische an ihr, parodiert die lyrische Rede.“ Christian Kohlroß: Theorie des modernen Naturgedichts. Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann, Würzburg 2000, S. 188, lese ich – aufgrund benachbarter Texte des Zyklus, in denen die lyrische Rede zwar sich selbst parodiert aber auch die Rede der Philosophie, Wissenschaft, Verwaltung – eher umgekehrt.
- 36 Eine interessante und in vielem treffende Interpretation der Formeln Eichs leistete in der neueren Forschung Sigurd Martin in: Die Auren des Wort-Bildes. Günter Eichs Maulwurf-Poetik und die Theorie des versehenden Lesens, St. Ingbert 1995. Sigurd Martin betrachtet die Formeln als Text-Monaden und Sammellinsen, die die späte Lyrik Eichs mit den Maulwürfen verbinden, „Textschnipsel, welche sich Texten jeder beliebigen Gattung einpassen lassen“ (S. 247) und mögliche Aphorismen laut der Definition Fricke, d.h. Kürzestexte, „welche Zerstückelung mit dem Anspruch der Exaktheit verknüpfen; sie sind präzise und offen zugleich.“ S. 248. Für viele der Formeln in Eichs Spätwerk stimmt das zweifelsohne, doch gerade bei der hier angeführten Formel kann man eine ironische Auseinandersetzung mit dem Aphorismus nicht ausschließen. Die pointierte und paradoxe Struktur deutet, ebenfalls laut Fricke, daraufhin. – Siehe Art. Aphorismus. In: Gerd Ueding (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. I (A – Bib), Darmstadt 1992, S. 773-790 passim. Gilt jedoch üblicherweise der Aphorismus als eine Gattung weiser Sprüche, so beinhaltet die Form hier, bei Eich, Unsinniges.
- 37 Kathrin Pfisterer-Burger: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins, Salzburg 1983, S. 28.
- 38 Ich gebrauche diesen Ausdruck in der Auffassung Dieter Lampings in: Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht, Göttingen ³2000, passim.

Anmerkung der Herausgeber:

Der Beitrag wurde zuerst als Vortrag gehalten am 12. 6. 2006 im Litewraturhaus am Inn.

Die Texte Trakls werden zitiert nach der Innsbrucker Trakl-Ausgabe: Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hrsg. v. Eberhard Saueremann und Hermann Zwerschina. Frankfurt, Basel 1995 ff.